

チャップリン作品における社会的アウトサイダーの表象 —サイレント映画からトーキーにかけての連続性と不連続性—

小 縣 さ く ら 子

以下に掲載するのは、小縣さくら子さんの修士論文の要約である。この論文において、小縣さんは、チャールズ・チャップリンの映画表現の特徴とその歴史的発展を、三つの観点から考察している。第一は映像技術史的な観点であり、サイレントからトーキーへの移行が、チャップリンに映像と言葉についての再考を促し、それが独自のトーキー表現に結実したことを考察している。第二の観点は、コメディというジャンルの歴史的発展という視点であり、チャップリンのコメディの特徴を、バスター・キートンとハロルド・ロイドと比較し、チャップリンがトーキーへの以降に伴ってスラスティック・コメディとは異なる笑いを追求していったことを明らかにしている。そして、第三の観点は、チャップリン作品の主人公にみられるアウトサイダーの表象に注目し、それがチャップリンのコメディの特徴であるペーソスとどのように結びついているのかを考察している。カメラワークや編集などの映画表現上の特徴の分析がやや手薄であるものの、チャップリンの作品をサイレントからトーキーまで展望し、その連続性と変化をあぶり出そうとした力作論文だと言えるだろう。(海老根剛)

はじめに

修士論文では、チャールズ・チャップリンのサイレント映画からトーキーに通して見られるチャップリン作品の特徴を明示することをテーマとし、三つの着眼点から分析を行なった。一つ目が、浮浪者のストック・キャラクター「チャーリー」による哀感をチャップリンと共に「三大喜劇王」と称されたバスター・キートンとハロルド・ロイドとの比較から改めて明示することである。二つ目は、チャップリンのトーキーにおけるサイレントからの変化と変わらずに残存する連続性を示すことが挙げられる。最後は、チャップリンがトーキー以降も活躍した監督と言われる理由を提示することである。

第1章では分析対象を紹介し、次章ではどたばた喜劇の常套的表現を説明する。第3章では「三大喜劇王」のサイレント作品を比較し、最終章ではトーキー移行後の作品におけるサイレント時代からの変化に言及する。結論では、チャップリン作品に見られる連続性と不連続性を彼の独自性として提示できるだろう。

1-1 チャップリンの経歴と作品紹介

チャップリンは1914年2月の作品が出演第一作目であり、同年4月に監督デビューを果たす。映像に音楽を付したサウンド版として1931年に『街の灯』を製作、1936年の『モダン・タイムス』で初めてチャップリン自身の声を観客に聞かせる。1940年には初のオールトーキー『独裁者』を発表、1967年の『伯爵夫人』がチャップリンの唯一のカラー作品であり最後の監督作品となる。チャップリンはトーキーに抵抗していた人物として知られるが、彼の自伝ではトーキーに対する考え方が記されている。

わたしがトーキーに乗りだすというのは、あの浮浪者とも永久に縁を切ることだった。なに、しゃべらせればいいじゃないか、と言ってくれた人もいるが、わたしにはとても考えられないことだった。一言でも口をきいた瞬間から、彼は別の人間になってしまうはずだ¹。

キートンもチャップリンと同時代に活躍した人物であり、彼の芸風は華麗でアクロバティックなアクションと一貫した無表情での演技である。彼も数多くのトーキー作品を作っているが、サイレント時代の喜劇役者としてのみ語られることが多い。ハロルド・ロイドのキャラクターの特徴はカンカン帽にセルロイドの丸ぶち眼鏡で、気弱で頼りない一人の好青年が恋する女性のために奮闘する姿が描かれる。彼もトーキーに移行しきれなかった俳優として名が挙げられる。

1-2 喜劇と悲劇

チャップリンの作品は喜劇に分類されるが、キートンやロイドの作品が一般的な喜劇の構造に合致していることに対して、チャップリンの映画はそれを逸脱している。そこで本節では喜劇や悲劇の構成を確認する。両者共にその定義は不明瞭であるが、その最も単純なものは「悲しい結末をもつ戯曲が悲劇で、幸福な結末をもつ戯曲が喜劇である」² というものである。喜劇でよく採用される設定は男女が結婚したいと望むが必ず障害に出会うというもので、何らかのどんでん返しを経て物語はハッピーエンドで終わる。

他方、悲劇の優れた筋は幸福から不幸へ転じなければならない³。マーティン・エスリンは悲劇のプロットは「愛と社会体制とを相容れぬあらがう力にして、愛を情熱に化し、社会的活動を厳しい絶対的義務に化してしまうような、相剋をつくりあげる。[...]悲劇が果す役割は、家族を崩壊させ、それを社会の残りの部分と対立させること」⁴ であるとする。個人の感情や生活を描くものでは、^{ペーソス}哀感という言葉で最もよく表すことができ観客の同情心を誘う。

^{ペーソス}哀感の基本概念は、われわれと同等の人間を、彼が加わろうと努めている社会集団から排除する、ということである。洗練された哀感の文学の伝統の中心は、こうした孤立した精神の研究であり、一見してわれわれ自身と違うところのない人間が、内部の世界と外部の世界との対立、想像上の現実と社会の共同意志によって作られる現実との対立によって打ちくだかれる物語である⁵。

社会集団からの排除がもたらす^{ペーソス}は、まさにチャップリン作品の特徴であり「チャーリー」が観客に与える哀愁の原因であると言える。このように喜劇も悲劇も定義は曖昧であるが、男女の恋愛を主軸としハッピーエンドに至る筋書きはキートンやロイドの作品に一致する。一方で、チャップリンの場合は喜劇の定型から外れ、悲劇の^{ペーソス}を生み出す社会からの排除が多く作品で繰り返し見られる。

2-1 スラップスティック・コメディの常套表現

本章ではサイレント時代のスラップスティック・コメディの大きな特徴を見ていく。一般的に、身体的なアクションを売り物にしたどたばた喜劇をスラップスティック・コメディと呼ぶ。初期の喜劇映画では、多くの作品に共通して見受けられる定型的な表現がいくつもあり、そのパターンをうまく組み合わせることで作品が作られていた。特によく見られるのが「追っかけ」である。

これら最初期の映画は、紋切り型の結末をもっていた。それは、後のハッピーエンド映画の最後の接吻と同じく、おきまりの結末だった、古いスラップスティック・コメディの結末では、みながいっせいに走り始める。窮地に陥った主人公は逃げ出し、追跡される。一人の人間が、二人の人間が、次いで三十人の人間が、そしてついには映画のなかの全部の人間が逃亡者とは何の関係もなく、スクリーンをこえてあばれ廻る。雪崩のように人間が動き出し、すべての者が無意味な目的のない渦巻きの中にまきこまれた。この動きは、ストーリーとは何の関係もないが、人々をたのしませた⁶。

「追っかけ」のようにサイレント期の喜劇では身体を使ったギャグが多く、それは物語を展開すると言うよりも観客に視覚的な効果を与えるものである。アンドリュー・スコットによれば、喜劇における身体は強調された肉体として表現され、不均衡で規則から外れた強欲で強情なものである⁷。また、スラップスティック・コメディにおける身体は精神と調和しないものとし、精神と身体という二元論の機能障害を示すものとスコットは述べる。このような身体の使い方は、どたばた喜劇で登場人物が物体と接した時に見られる⁸。特に『モダン・タイムス』は文明批判や機械化への抵抗として知られ、工場で働く「チャーリー」は過剰労働によって精神に障害を来とし、ベルトコンベアーに巻き込まれるシーンは有名である。このような工場の統制されたシステムを乱し、決められた行動を繰り返す単純作

業から逸脱するこの浮浪者は、精神で自らの身体をコントロールすることができていない。

このようにサイレント時代のコメディでは、観客に笑いを提供するために身体を使った滑稽な動作が多用され、その代表的なものが追っかけであった。その逃走劇は観る者に対して、その状況に陥った理由を考えることを求めず、視覚的に眺めることを要求する。観客はそのアクロバティックな演技に魅了される一方で、物とうまく折り合いをつけれない主人公の行動を心配しながら見守る。主人公たちのこの不器用な様子はキートンやロイドの作品でも見受けられるが、特にチャップリンの作品ではその不器用さが機械化によってもたらされるので社会批判として感じられる。

2-2 物語構成の特徴

上映時間が短い短編映画が主であった当時のスラップスティック・コメディは、ストーリー性や作り手のメッセージが強く感じられるというよりも、笑わせることを目的としたギャグのつなぎ合わせの映画であることが多い。もちろん、作品を展開させるための大枠はあるがそれは必要不可欠な要素ではなく、滑稽な状況を想定しやすいのが色恋沙汰や近所付き合いであるからに過ぎない。まるで彼らは思慮が浅く、単純な思考回路しか持ち合わせない人間のように見受けられる。

つかみ合いや追跡がいかにスピーディな動きを見せようと、——内面の動機はそこには皆無である。つかみ合いや追跡の起った原因が何であったにしろ、この原因は最後まで不変のままである。——したがって、ここでは、不変の内面状態が示されるのだ。このような映画のおかしみは、つねに解決不可能と思われる状態が、不意に、まったくメカニクに解決されることから生まれる⁹。

もちろんチャップリン自身の初期作品も、人物の内面描写やストーリー性を欠いている。しかし「わたしは喜劇というものを、ようやく構造的に

考え、その建築的様式を考えるようになっていた。一つ一つのシーンがそのまま次のシーンを暗示するようになっていき、結局はすべてが全体にかかり合うという形式である。」¹⁰と述べているように、早くも1918年頃から構造的な作品作りを考えていたようだ。つまり、それ以前はギャグや身体の動きを結びつけながら、それを活かすことのできるストーリーを後から組み立てていた。それがこの頃から、まず作品を貫くストーリーを考えた上で喜劇的な動きを加えていくようになり、時代を経るにつれてよりストーリーに重きが置かれるようになる。チャップリン作品のストーリーでは、浮浪者「チャーリー」が大きなテーマとなり重要な役割を担うものになっている。

3-1 ストック・キャラクター

本章は、「三大喜劇王」のサイレント作品を比較する。チャップリン、キートン、ロイド各々のストック・キャラクターとして「チャーリー」、「バスター」、「ハロルド」を取り上げる。まず「チャーリー」である。一般的には、浮浪者という共通の認識が持たれているが実は作品によって多少異なり、「チャーリー」の定義を明確に提示することは難しい。しかし、ここでは便宜上このキャラクターの特徴を三つにまとめておく。一点目はちょび髭、ステッキと山高帽などの外見的特徴、二点目は定職や定住先を持たないこと、最後は愛情と悲哀を兼ね合わせた性格である。この性格は初期作品から固定したものではなく、誕生当時は愛嬌のある人物というよりむしろ執念深く攻撃的で意地悪でいくらか背徳的であった。この三つの特徴をまとめると「チャーリー」はやはり浮浪者に該当し、コミュニティに同化することができない人物として描かれていることになる。加藤幹郎は市民生活の三大要素を仕事、愛情、友情の三つと仮定し、「チャーリー」をこのどれをも獲得できない社会的アウトサイダーに位置付ける¹¹。

次に「バスター」である。この男の特徴は、身体を使った見事な動きと対照的な無表情なマスクである。「バスター」は最終的に他の登場人物に受け入れられることが多く、加藤は準市民の資格を持つ者と表現している。

あくまでも準市民に留まっているのは、彼が市民生活の三大要素のうち仕事と愛情の獲得にのみ翻弄しているためである¹²。一方で「ハロルド」は三者の中で最も市民らしく一番「好ましく」結果的に一番凡庸な男であり、この男は仕事、愛情、友情の三つを全て追い求める人物であるがゆえに他の二人と比べると純然たる市民である。

「三大喜劇王」は共に、社会と協調できない主人公の社会との不調和を描く。しかし市民生活の指標を仕事、愛情、友情の三点と考えた時、その全てを獲得する完全市民としての「ハロルド」、三つのうち先の二つに向かって闘う準市民「バスター」、全てを欲しながらも最終的に何も得ることができない非市民「チャーリー」という違いが見られる。

3-2 物語構成

ここからは作品の物語構成に言及する。まずはキートンのサイレント作品であるが、これらの作品には全て恋愛要素が含まれハッピーエンドで終わる。『キートンの恋愛三代記』では、作品名やオープニング字幕から分かるようにその主題は恋愛そのものだ。恋愛要素が強くない作品の場合でも、物語の最初の段階で主人公が好意を抱く女性が現われ、その恋を阻む人物に邪魔されながらも最後には「バスター」が幸せになる作品になっている。

ロイドの場合も、恋人の獲得や結婚を大筋としハッピーエンドで終わる。『猛進ロイド』は女性恐怖症の主人公が身分違いの恋を見事成就させる物語であり、「ハロルド」とヒロインのキスシーンで幕を閉じる。

チャップリンの作品からは『黄金狂時代』『街の灯』を取り上げる。1925年の『黄金狂時代』は、キートンやロイドのハッピーエンドに近い。金鉱を求めて雪山を彷徨する「チャーリー」と酒場で働く女性の恋愛物語であり、彼に対して最初は全く恋愛感情のなかった女性が最終的にはこの主人公と結ばれ、ハッピーエンドの象徴であるキスシーンで終わる。ところが興味深いことに、1942年のサウンド版ではハッピーエンドを明示するキスシーンが消去されている。『街の灯』は盲目の女性と「チャーリー」との恋物語であるが、ハッピーエンドかどうか疑わしい結末になっている。

盲目の女は、金持であると偽って彼女に親切に接してくれた浮浪者「チャーリー」を白馬の王子様のように恋い慕っている。彼は彼女の目を治すための資金を調達しようと試み、その金は彼女に渡すことができたが結果的に彼は刑務所行きになる。彼女は男のおかげで視力を取り戻し、出所した浮浪者と出会う。そこで、男性の容姿からこの男を蔑むように見ていた女性が、彼の手に触れることによってその男こそが自分の恩人であることを悟るシーンで幕を閉じる。この結末は運命の再会と言えるが、彼女の不安げな表情やその先を明確に予期させない終わり方を考慮すると、やはりハッピーエンドとは言い切れない。

このようにキートンやロイドが恋愛成就という幸福な未来を明らかに提示しているのに対し、チャップリンのエンディングは大きく異なり懐疑的なハッピーエンドに留まる。さらに「チャーリー」の幸せを妨げるのは彼自身の身分であり、主人公の社会的な位置付けが彼の運命を左右する。こうしたハッピーエンドの不在は喜劇の定型から逸脱したものであり、チャップリンの作品が悲劇的であると言われる所以である。

3-3 編集とカメラワーク

「チャーリー」の特徴である社会からの孤立は、チャップリンの編集やカメラワークによっても示されている。恋する女性と浮浪者の感情の行き違いを対角線上の配置で示す切り返しショットや、一つのショットの中で前景と背景に浮浪者と彼の羨望の対象を配置することによって生まれる距離感は、主人公の社会的な身分とそれに伴うコミュニティでの位置付けが示される。つまり、追放の身としての「チャーリー」と彼が決して入ることのできないコミュニティという二つの存在のあり方だ。この孤立や疎外という主題が、主人公の視覚的に孤立した配置を通して示される社会的な関係によって劇的に表現される。視覚的に「チャーリー」の孤独を明示するやり方は『サーカス』の中でも見られる。観客の笑いに満ちたサーカスのテントは一種の社会的コミュニティを提示しているが、浮浪者はたまたまその場に迷い込んだ部外者である。また、サーカスが新たな地へ移動し

て行く際にひとり残された「チャーリー」の姿を捉えたエンディングはこの主人公の孤立を強調している。共に旅することを認められた「チャーリー」であるが、馬車に乗ることなくこの集団が去っていくのをただ見送る。取り残されて一人佇む「静」としての主人公と、馬車に乗って画面を横切っていく「動」としての一団が、画面の中で視覚的に対照なものとして表現されている。また取り残された浮浪者の孤独は、ロングショットで捉えられた画面の中に小さく写る姿によって印象付けられる。そして、最後は観客に背を向けて画面の背景へ歩み去る「チャーリー」が描かれ、仲間の不在や定住先を持たない不安定な存在であることが強調されている。

『モダン・タイムス』でも主人公が背景に去る姿で幕を閉じる。帰るべき家を持たない「チャーリー」は、確かに本作ではヒロインの浮浪児と手をつないでいるが、彼女はキートンやロイドが持つ恋人とは異なる。二人は恋人として結ばれることも結婚することもなく、むしろ放浪者「チャーリー」の分身として登場する¹³。エンディングでは彼らが観客の方に向かって来るが、次のショットでは同じ場面をカメラが後ろから捉えたようなシーンになる。そして二人は僅かな荷物だけを手に、何の確証もない未知なる世界へと消えていくように背景へ遠ざかって行く。

本章では「三大喜劇王」のストック・キャラクター、物語展開、編集とカメラワークを分析した。市民生活の三大要素を友情、仕事、愛情の三つとして考えた時、そのどれも獲得できない社会的アウトサイダーが「チャーリー」であり、コミュニティからの孤立という特徴はトーキー以降も形を変えながらも引き継がれる。さらに、社会からの孤立や悲劇的な物語が編集やカメラワークによって、効果的に示されているを見た。このような非喜劇的な特徴は、古典的な喜劇の手法に則ったキートンやロイドには見られないチャップリンの特徴であり、トーキー移行以降の作品にも引き継がれる。

4-1 トーキー以降の変化

本章ではトーキー以降の変化に着目し、特に『モダン・タイムス』から『ライムライト』までを取り上げる。『モダン・タイムス』は部分的なトーキー

であり、主人公がパートナーを連れているという点ではそれまでの作品と異なるが、共に社会から追放される結末はサイレント時代に見られた社会からの孤立を連続的に示している。『独裁者』では、チャップリンが一人二役で独裁者ヒンケルとユダヤ人の床屋を演じているが、浮浪者の面影を持つのは後者である。一方、ユダヤ人の床屋は職業と住居を持つので無職無住居という浮浪者の特徴から外れている。従って、ユダヤ人という人種のカテゴリーは限られているが、サイレント作品においてコミュニティから孤立する浮浪者と比べると、自分が属する社会を築いている。しかし、ユダヤ人迫害で追放の対象という点ではコミュニティからの追放と考えられる。

『殺人狂時代』でチャップリンが演じる主人公はヴェルドウという名で、「チャーリー」のメイクアップを取り払った顔で出演している。彼は女性たちを騙して大金を得るために複数の偽名を使い分け、その人物に応じて様々な職業を偽っている。これは「チャーリー」を登場させないことを逆手にとり、浮浪者に欠けた名前と職業という要素を見事に取り入れている。しかしこの主人公は浮浪者と対照的な特徴を有しながら、一方で彼の影を背負った人物であると言われる。一見社会の一員として生きているように見えたヴェルドウだが、仕事を辞めさせられ家族と一緒に暮らすこともできず、心から信頼できる友もない。そして最終的には社会の規則に背き死刑に処せられることから、コミュニティからの脱却だけでは治まらずこの世からの追放という究極の社会的アウトサイダーとして描かれている。『ライムライト』は喜劇役者を主人公とするが、彼は「チャーリー」ではなくカルヴェロという落ちぶれた役者である。彼が道化師の衣装とメイクで舞台の仕事をするシーンは確かに「チャーリー」と似ていなくもないが、それはやはりカルヴェロが扮する喜劇役者以上のものとして描かれてはいない。仕事の喪失から生きる術と意味を見失い最後には生を奪われることから、社会から遠ざかる姿が見受けられる。それは社会的追放とは言いがたいが、コミュニティに属することができていないという意味では「チャーリー」と似ている。

トーキー移行後の作品では「チャーリー」の外見上の特徴は見られず、社会的属性を持たない浮浪者とは異なり具体的な名前・職業・住居を持った人物を演じるようになる。主人公自身が現実的な社会の一員になることによって周りの人物たちとの共通点を持つようになり、その変化が台詞のやり取りを通して描かれ、トーキーで新しい人間関係が構築されていると言える。しかしその変化の中にも、「チャーリー」の特徴である社会的アウトサイダーという位置付けは残っている。この主人公の変遷は、滑稽な動きで笑わせていた喜劇から物語そのものに価値を置いた台詞による作風への変化である。

4-2 音声による喜劇的表現

トーキー以降の表現で、チャップリン特有な表現の一つにインチキ外国語が挙げられる。『モダン・タイムス』では終盤にフランス語のように聞こえるインチキ外国語による「チャーリー」の歌があり、これは彼がキャバレーで働くために披露するものだ。ここでは意味を持たない音声によってメロディや抑揚を伝え、パントマイムで歌詞に表れる物語を語っている。このインチキ外国語の役割は、「チャーリー」をトーキーに適応させることへの抵抗の印である。サイレント時代の浮浪者「チャーリー」は社会から孤立した抽象的な人物であった。その彼が言葉を発すれば必然的に訛りや話し方から地域性や性格が付与され、会話によって他の人物と人間関係を築くことを通して、具体的な人物になってしまう。それをチャップリンは忌避したと考えられる。また、言葉ではなく身振り手振りで笑わせることができることを主張していると言える。

『独裁者』では、ユダヤ人の床屋とヒトラーをモチーフとする独裁者ヒンケルとの間で語り口調が異なる。またヒンケルとその側近ヘリング元帥はドイツ語に似た言葉を、ムッソリーニを模したナパロニはイタリア語を模した言葉を使う。この言葉の使い分けはその国らしさを表現し、各々の登場人物が当時実在した人物で誰を指すのかという観客の理解を深める。特に注目すべきは独裁者ヒンケルの演説におけるインチキ外国語であり、

これはヒトラーの演説口調を戯画化したドイツ語風の言葉である。このインチキ外国語は、この作品で最も有名な世界平和を呼びかける最後の演説を際立たせる演出効果として用いられている。物語展開から判断すると演説を行っているのは床屋だが、その勇ましい顔付きや力強い口調には彼の面影はない。映画における演技においては通常避けられるカメラを直視することを取り入れている姿勢を考慮すればチャップリンの思いを、役を超えた自身の姿を持って語っていると考えるべきだ¹⁴。また、ヒトラーは優れた演説で知られていたので、その弁論術を真似ることでその語りを骨抜きにしていると言える。

このようにインチキ外国語は単なるトーキー批判ではなく、特定の意図で言葉を使用するようになったチャップリンの姿勢が反映されている。チャップリンのトーキーに対する保守的な態度は、パントマイムへの依存ではなく「チャーリー」に声や言葉を持たせることへの躊躇であったと言える。だからこそ、トーキーになってチャップリン独自の表現が生まれたのではないだろうか。

4-3 移り変わる笑いの質

本節では、トーキー以降における笑いの質の変化に注目する。『独裁者』はヒトラー批判を大きなテーマとし、チャップリン自らの考えを語る演説には、映画というメディアを通して彼自身が観客に伝えなければならないと考えたメッセージが込められ、それ以前の単に笑わせることを目的とした喜劇ではなくなっている。

『殺人狂時代』は他の作品とは異なりブラック・コメディに分類されるが、それは大きなモチーフとして死を取り入れているからではないか。省略法によって暗示された死は、ヴェルドウの死刑や殺人のシーンに見られる¹⁵。そもそも本作の原案は有名なフランスの殺人鬼「青髭ランドリュ」であり、チャップリンが「たまには喜劇以外のものをやってみるのも面白い」¹⁶と述べているように喜劇を意識した作品ではない。それでも喜劇的なのは、死を滑稽に描いた風刺的なアクションや話術が大きな役割を果たしている

からだろう。特に風刺的なのは作品の終盤で大量殺人鬼として死刑を求刑されるヴェルドウの主張であり、自分の殺人は戦争や大量破壊兵器によって無差別に大量の無罪の民を殺すものに比べるとアマチュアであると訴える。それは、その当時の社会に対する批判として捉えられるが、直接的な批判というよりも言葉を用いて表現された風刺的で滑稽なものとなっている。『ライムライト』は主人公の没落を描いており喜劇より悲劇に近い。

チャップリンのトーキーでも身体によるアクションやパントマイムが取り入れられているが、彼のサイレントからトーキーへの移行は同時にアクションからナラティヴへの重点の移行と考えられる。従って、彼のトーキーではそれまで身体が担っていた役割を単に台詞が担うのみではなく、言葉が特別な意味を持つようになっている。つまり、それは人生への賛美や何者かへの風刺という点でチャップリンの主張を表し、登場人物の言葉が物語の鍵を握るようになっていく。『独裁者』では、ユダヤ人の床屋による演説のシーンでカメラは身体の動きを捉えることなくチャップリンの顔を大写しにする。ここでは身体の動きではなく、言葉によって語られる内容が重要な役割を果たすのである。一方、二国の独裁者が競い合うシーンは身体によるアクションであり、料理の投げ合いはスラップスティック・コメディのパイ投げを想起させる。しかし、独裁者同士の争いは身体だけに頼ったものではなく、アクションに重ね合わせた台詞の掛け合いによって成り立っている。

『殺人狂時代』では裁判以外の言葉を効果的に使用している場面として、ヴェルドウが自分の声と女性の声を使い分けアリバイ工作をするシーンがある。他方、この作品では何人もの女性がヴェルドウによって殺害されているということが分かる内容になっているがその瞬間は視覚的な映像によって明示されない。それらは、焼却炉の煙を背にバラを摘む動作や、殺害の翌朝になって軽快な足取りで女の金を抱え部屋から出てくる行動によって視覚的に示される。また、ボートの上で女性を殺そうとしてバランスを崩し落下したり、正体がばれることを防ぐためにビニールハウスの花壇の中に身を隠して逃げたりする場面は、サイレント映画時代の喜劇に似ている。

『ライムライト』では、自殺を図った女性と落ちぶれたカルヴェロが励まし合う言葉のように台詞が重要な役割を果たしている。もちろん滑稽な身体の動きも多用されるが、それは純粹に笑いを誘うものではない。カルヴェロが舞台上演じる演目は身体を使った喜劇であるが、観客はその古くさく形骸化したものに不満を抱いている。最終的にカルヴェロが命を落としてしまうのでハッピーエンドにはならず、身体を使った笑いは、没落していく役者という主人公の運命に同情や哀れみを生むものになっている。

このようにトーキー以降も全て言語に頼るのではなく、身体表現も使用されている。また、インチキ外国語からは、トーキーに対する考えやチャップリン自らの政治的な思考を知ることができる。トーキーでは、言葉と並行して視覚的な表現も効果的に使われるが、サイレント時代の作品に比べるとやはり身体の表現は少なく、晩年のものになるほど視覚的な喜劇表現は減少している。

結論

本論文の目的は、チャップリンのサイレントからトーキーに通して見られる特徴を明らかにすることであった。まず第1章では、映画史の大きな転換点である音声同調によって最も打撃を受けたのが身体の滑稽な動きで表現するスラップスティック・コメディであることを確認した。また喜劇と悲劇の定義では、喜劇はハッピーエンドの恋愛物語でそれはキートンやロイドの特徴に当てはまり、それに対してチャップリンの作品は悲劇的な結末を持つことが彼の独自性であることを見た。次章ではスラップスティック・コメディでは「追っかけ」が常套手段とされ、身体が重要な役割を果たしていることが分かった。続く第3章では「三大喜劇王」のサイレント作品の比較分析を行い、「チャーリー」が最も市民性を欠いた人物であり恋愛も仕事も友情も獲得できない社会的アウトサイダーとして存在していることを確認した。第4章ではチャップリンのトーキーを分析し、「チャーリー」がトーキーの主人公の中ではその性格的な面影は残しながらも消えていき、社会的属性が備わっていくという変化を見た。さらに、

トーキーは単にどたばた喜劇に台詞が付随するのではなく、身体による単純な喜劇からブラック・コメディや悲劇、社会的主張というようにその作品の目的が変わってきていることに言及した。それでもトーキーには身体表現が残存し、主張を観客に明示するための台詞と並び視覚的な動作はスラップスティック・コメディ的な表現として使われる。しかし、年を経るにつれて作品に占める滑稽な動きは減っている。

チャップリンの作品に連続して表われる主人公と社会との関係性の描写の変遷は、観客を笑わせることを目的としたスラップスティック・コメディから、チャップリン自身の社会的な意見が込められた作品への転換と考えることができる。トーキー以降も喜劇であるがサイレント映画に比べるとやはり滑稽な動作の割合は減り、笑いが目的から手段へと変わっていることを意味すると考えられる。チャップリンはサイレント時代から他の監督とは異なる悲劇的な喜劇を作っており、トーキーが出現した際も映画における言葉の存在について疑問を抱いていたからこそ、身体による視覚的描写と台詞による聴覚的表現を効果的に使い分けていたのではないだろうか。このチャップリンの変化は、サイレントとトーキーがそもそも異なるメディアであることを示している。つまり、サイレント映画は視覚的な媒体であるので観客は目から情報を得るため、演者は目で見て理解できるように演じ、その理解の範囲内で表現できるテーマやモチーフを選択する。それに対し、チャップリンのトーキーでは「チャーリー」やそれまでの作風をそのままの形で引き継ぐべきか悩み、最終的には大きく異なる様式でトーキーへ移行した。このように、音声が付随していなかった無声映画にそれらを加えたものがトーキーなのではなく、音声にしか表現できないことを新たに創造したものが、サイレント映画とは異なる新たなメディアとしてのトーキーであると言える。チャップリンは視覚的な身体の動きとそれとは別の次元にある言葉をうまく使い分け、サイレント映画とそれに聴覚表現を加えることが可能になったトーキーの本質を理解することができたからこそ、サイレント映画に限らずトーキー以降も多くの人に注目される作品を作ることができたのではないか。

注

- 1 チャールズ・チャップリン『チャップリン自伝』中野好夫訳、新潮社、1966年、429頁。
- 2 マーティン・エスリン『ドラマを解剖する』山内登美雄訳、紀伊国屋書店、1978年、93頁。
- 3 アリストテレース『詩学』・ホラーティウス『詩論』松本仁助、岡道男訳、岩波書店、1997年、52-53頁。
- 4 ノースロップ・フライ、前掲書、303頁。
- 5 同書、56-57頁。
- 6 ベラ・バラージュ『映画の理論』、28頁。
- 7 Andrew Stott, *COMEDY, USA & UK*, Routledge, 2005, 83.
- 8 同書, 93.
- 9 ベラ・バラージュ、前掲書、275-276頁。
- 10 チャールズ・チャップリン、前掲書、240頁。
- 11 加藤幹郎『映画ジャンル論 ハリウwoods的快樂のスタイル』平凡社、1996年、80-93頁。
- 12 同書、85-86頁。
- 13 Walter Kerr, *The Silent Clowns*, USA, Da Capo Press, 1990, 360.
- 14 Ira S. Jaffe, "Fighting Words: City Lights(1931),Modern Times(1936),and The Great Dictator(1940)", in *Hollywood As Historian: American Film in a Cultural Context*, Ed. Peter C. Rollins, USA, The University Press of Kentucky, 1983, 64.
- 15 アンドレ・バザン、『映画とは何か その社会学的考察』小海永二訳、美術選書、1967年、147頁。
- 16 チャールズ・チャップリン、前掲書、495頁。

参考文献一覧

- アリストテレース『詩学』・ホラーティウス『詩論』松本仁助、岡道男訳、岩波書店、1997年
- アンドレ・バザン『映画とは何か その社会学的考察』小海永二訳、美術選書、1967年
- 加藤幹郎『映画ジャンル論 ハリウwoods的快樂のスタイル』平凡社、1996年

- チャールズ・チャップリン『チャップリン自伝』中野好夫訳、新潮社、1966 年
- デイヴィッド・ロビンソン『チャップリン 上』宮本高晴、高田恵子訳、文藝春秋、1993 年
- 出口丈人『映画映像史—ムーヴィング・イメージの軌跡』小学館、2004 年
- ノースロップ・フライ『批評の解剖』海老根宏、中村健二、出淵博、山内久明訳、法政大学出版局、1980 年
- ベラ・バラージュ『映画の理論』佐々木基一訳、学芸書林、1992 年
- Andrew Stott, *COMEDY, USA & UK*, Routledge, 2005
- Ira S. Jaffe, *Fighting Words: City Lights (1931), Modern Times (1936), and The Great Dictator (1940)*, in *Hollywood As Historian: American Film in a Cultural Context*, Ed. Peter C. Rollins, USA, The University Press of Kentucky, 1983
- Walter Kerr, *The Silent Clowns*, USA, Da Capo Press, 1990